Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 133 2012

I distribution:
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Magnus Bergvalls Stiftelse och *Vetenskapsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2013 och för recensioner 1 september 2013. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: http://www.svelitt.se/samlaren/index.html. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Uppsatsförfattarna erhåller digitalt underlag för särtryck i form av en pdf-fil.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978–91–87666–32–4
ISSN 0348–6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2013

L'écriture de l'enfance et l'enfance de l'écriture

Nathalie Sarraute et l'autobiographie

Av ANN-SOFIE PERSSON

Introduction

Comme les écrivains regroupés sous l'étiquette du Nouveau Roman, et auxquels elle est associée, Nathalie Sarraute (1900–1999) se distingue depuis la publication de sa première œuvre *Tropismes* en 1939 comme un écrivain explorateur[1]. Les idées véhiculées par les Nouveaux Romanciers concernant la distance à prendre par rapport au roman traditionnel, caractérisé entre autres par la profondeur psychologique de ses personnages et son insistance sur l'intrigue, semblent incompatibles avec le projet autobiographique qui met le sujet au centre de la réflexion[2]. Étant donné l'exploration formelle et le rejet de la tradition dont fait preuve l'écriture de Sarraute avant la publication de son autobiographie *Enfance*[3] en 1983, c'est avec étonnement que la critique accueille cette œuvre[4]. "To those of us who are accustomed to Sarraute's fierce privacy, her inexpected incursion into autobiography comes as a shock," écrit en effet Besser[5]. Le geste autobiographique esquissé de la part d'un écrivain comme Sarraute a effectivement poussé un grand nombre de lecteurs et de critiques à s'interroger sur le sens à accorder à ce qui paraissait constituer un nouveau chapitre dans sa vie d'écrivain. La critique littéraire semble divisée en deux groupes: ceux qui voient dans le texte autobiographique une nouvelle direction dans l'écriture sarrautienne et ceux qui, au contraire, tentent de montrer la parenté du nouveau texte avec les écrits antérieurs. Il y a "ceux qui crient victoire en la croyant revenue du côté du sujet" et d'autres, dont Gosselin, qui voient dans le récit d'enfance, le "sceau de toute son œuvre"[6].

Un point essentiel dans le débat concerne la possibilité de lire *Enfance* comme un récit de vocation du futur écrivain, étant donné le grand nombre d'épisodes où l'enfant est représenté en train d'écrire. La mise en scène de l'écriture se place en fait à deux niveaux dans le récit. D'une part au sein même de la diégèse en tant qu'activité à laquelle se livre l'écrivain enfant, d'autre part en tant que stratégie narrative qui consiste à introduire deux voix narratives en dialogue l'une avec l'autre sur le récit en train d'être formé. Analyser les scènes d'écriture permet de révéler la poétique de Sarraute. En effet, on pourrait lire ces scènes comme des indications métaphoriques sur la manière dont Sarraute conçoit l'écriture. Dans le présent travail, il s'agira donc d'étudier de près les rapports entre la mise en scène de l'écriture, l'utilisation des méta-commentaires et l'écri-

ture autobiographique, afin de voir dans quelle mesure le récit peut être lu comme un récit de vocation du futur écrivain.

Enfance *et l'autobiographie*

La critique du roman traditionnel faite par les Nouveaux Romanciers pourrait très bien s'appliquer aussi à l'autobiographie, telle qu'elle est définie par Philippe Lejeune[7]. Dans *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet range sous la rubrique de "notions périmées" le personnage romanesque tel qu'il est conçu traditionnellement: doté d'un nom, d'une histoire personnelle et familiale et d'une personnalité qui permettent "au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr."[8] Pour Lejeune, l'autobiographie se définit comme "un récit retrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité"[9]. Les termes "vie individuelle" et "personnalité" employés par Lejeune signalent déjà la dissonance entre le projet littéraire des Nouveaux Romanciers et l'écriture autobiographique traditionelle. Aussi bien les textes théoriques que les œuvres romanesques des Nouveaux Romanciers se distancient de cette façon de concevoir la littérature, d'où la surprise provoquée lorsque Sarraute publie son autobiographie.

De plus, l'autobiographie est, selon Lejeune, un genre contractuel. C'est le pacte autobiographique qui permet au lecteur de distinguer entre fiction et autobiographie. La signature de l'auteur fonctionne comme une sorte de garantie qui l'engage à parler de lui-même, et grâce à l'identité de nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal, le pacte est conclu. Dans le cas d'*Enfance*, le pacte autobiographique est explicitement scellé grâce à la présence du nom de l'auteur dans le récit. Naturellement, il s'agit aussi bien du nom russe, Natacha, que du nom français, Nathalie, le nom traçant ainsi l'histoire du bilinguisme et de la bi-culturalité de l'écrivain. Le nom français qui correspond à celui écrit au-dessus du titre *Enfance* apparaît dans une situation d'écriture qui souligne l'autonomie de Nathalie: "avec mon nouveau porte-plume rouge et une plume neuve au bout large je trace de la plus belle écriture en haut de l'étiquette: Nathalie Tcherniak" (163). La typographie du livre imprimé est rompue, mettant la lettre T en relief avec un pied qui dessine une queue de singe enroulée sur elle-même à la place du trait vertical habituel: T Que le nom marital de l'écrivain n'apparaisse pas dans le récit semble tout à fait logique, vu que la période couverte s'arrête bien avant l'âge adulte de l'auteur. L'inscription du nom sur le cahier d'école est une jolie version du pacte autobiographique, surtout en considérant l'importance de l'école et de l'écriture dans la vie de l'auteur. Bien que le pacte autobiographique soit conclu et que la définition de Lejeune citée ci-dessus puisse s'appliquer à *Enfance*, cela ne permet pas de rendre compte des traits spécifiques qui frappent le lecteur dès la première page.

En effet, le lecteur se trouve immédiatement en présence de deux voix narratives qui dialoguent sur l'écriture même du livre qu'il est en train de lire. Ce dialogue est entrecoupé par des récits retrospectifs, bien que souvent écrits au présent historique, concernant des épisodes de la vie de l'auteur enfant. Sarraute retrace son enfance partagée entre les deux familles de ses parents divorcés, ainsi qu'entre la Russie et la France. A la place d'un récit continu où les références chronologiques fonctionnent comme le premier principe organisateur, le texte se présente comme une série de fragments ayant leur propre cohérence interne, entrecoupés de dialogues entre le moi de la narratrice et son double. Le sujet de ce dialogue est l'écriture même du texte que nous sommes en train de lire, proposant ainsi un méta-commentaire sur l'autobiographie. Comme dans de nombreux récits d'enfance autobiographiques[10], *Enfance* présente au lecteur un enfant qui écrit, faisant de son texte un lieu de rencontre entre l'écriture de l'enfance et l'enfance de l'écriture.

Le roman de Natacha

Deux types d'écriture se distinguent dans la vie de la petite Natacha: l'écriture romanesque et l'écriture scolaire. En effet, Natacha entreprend l'écriture d'un roman à côté de ses devoirs d'école. L'expérience de cette écriture romanesque est décrite de manière concentrée dans un chapitre qui lui est entièrement consacré. L'introduction est constituée par une scène où la mère de Natacha la pousse à montrer son "roman" à un monsieur venu en visite. Bien que Natacha ne le veuille pas, elle finit par céder et cherche son cahier. Le commentaire de l'oncle est accompagné d'un "air mécontent": "'Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe…' J'ai remporté le cahier dans ma chambre, je ne sais plus ce que j'en ai fait, en tout cas il a disparu, et je n'ai plus écrit une ligne…" (85). Dans l'optique de lire *Enfance* comme le récit d'une vocation d'écrivain, cette fin abrupte étonne, et donne lieu à toute sorte d'interprétations de la part des critiques. Besser en parle comme "the incident which stopped her dead in her writing tracks at the age of eight or thereabouts "[11].

Le dialogue entre les deux voix narratives se concentre aussi sur l'interprétation de cet épisode du roman qui paraît peut-être la plus évidente: cet épisode appartient à "ces magnifiques 'traumatismes de l'enfance'" qui expliquent pourquoi Sarraute a "tant attendu avant de commencer à 'écrire'". La narratrice dit qu'elle acceptait cette interprétation "par paresse" (85), mais qu'elle associe maintenant à cette expérience une certaine "impression de délivrance" (86). Elle compare la critique sévère et le rejet qui en découle à une sorte d'opération douloureuse mais bienfaisante. C'est comme s'il fallait la séparer de ce roman pour qu'elle puisse écrire son œuvre. L'épisode qui traite l'écriture et le rejet du roman écrit par Natacha ne serait pas une image de l'initiation dou-

loureuse de l'écrivain à l'art romanesque, avec sa part d'échecs, mais plutôt le moment de bascule où elle commence à mettre à distance une littérature contre laquelle elle se révolte plus tard. Ainsi, l'expérience littéraire de Natacha n'expliquerait pas la venue à l'écriture de Sarraute, mais sa distanciation par rapport au roman traditionnel. Vercier écrit sur ce roman de Natacha qu'il "préfigure, en creux, ce que sera son propre travail d'écrivain [à Sarraute]: lutter contre les mots tout faits, contre les personnages romanesques (le pâle jeune homme, la princesse géorgienne). Cette caricature de roman d'aventures figure tous les romans 'morts' que Nathalie Sarraute [...] refusera d'écrire."[12]

La seconde partie de ce même chapitre sur l'écriture romanesque de Natacha est un retour en arrière sur l'enfant en train de composer ce roman, sur sa lutte avec l'orthographe, avec les mots, avec les personnages. Tout le passage est imprégné d'un sentiment de malaise, de décalage par rapport à cette création. L'écriture est décrite comme un ensemble de mots personnifiés que Natacha tente d'assembler correctement: "je vois bien qu'ils ne sont pas pareils aux vrais mots des livres... ils sont comme déformés, comme un peu infirmes...," explique-t-elle, "j'ai été les chercher loin de chez moi et je les ai ramenés ici, mais je ne sais pas ce qui est bon pour eux, je ne connais pas leurs habitudes..." (86–87). Les mots puisés ailleurs, dans les livres, vivent leur propre vie, qui demeure un mystère pour Natacha. Comme le constate Kapuscinski, "les mots qu'elle trace se mettent à vivre"[13]. Le mélange de ces mots étrangers et des mots habituels de Natacha n'est pas réussi:

> Les mots de chez moi, des mots solides que je connais bien, que j'ai disposés, ici et là, parmi ces étrangers, ont un air gauche, emprunté, un peu ridicule... on dirait des gens transportés dans un pays inconnu, dans une société dont ils n'ont pas appris les usages, ils ne savent pas comment se comporter, ils ne savent plus très bien qui ils sont... (87)

La personnification apparaît encore plus clairement grâce à la comparaison avec les voyageurs perdus. En outre, Natacha est comparée à ces mots: égarée, elle erre dans un paysage inconnu.

Les personnages, un "pâle jeune homme aux boucles blondes" qui tousse du sang, une "princesse géorgienne coiffée d'une toque de velours rouge d'où flotte un long voile blanc..." qui se fait enlever, lui sont aussi étrangers (87). "Je ne me sens pas très bien auprès d'eux, ils m'intimident" dit-elle. La description qui suit illustre le rapport de la romancière aux personnages: "ils sont rigides et lisses, glacés... on dirait qu'ils ont été découpés dans des feuilles de métal clinquant... j'ai beau essayer, il n'y a rien à faire, ils restent toujours pareils, leurs surfaces glissantes miroitent, scintillent... ils sont comme ensorcelés" (88). L'uniformité et le manque de flexibilité sont critiqués chez le personnage des romans traditionnels, contre lequel l'écriture de Sarraute se dresse[14]. Les personnages types de son roman la gardent prisonnière, "envoûtée" et "enfermée". C'est

dans ce sens que les "paroles magiques… 'Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe…' rompent le charme et [la] délivrent" (88). C'est presque le récit d'une vocation d'écrivain évitée de justesse, comme on échappe miraculeusement à une maladie.

En même temps, c'est une inscription directe de la poétique de Sarraute dans son être, dès son enfance. Vercier écrit: "Mieux qu'un récit de vocation classique, *Enfance* est le roman des origines, de la vie et de l'œuvre mêlées"[15]. Selon lui,

> [d]ans leur discontinuité, tous les souvenirs racontent une seule et même histoire […], le roman d'un enfant, qui deviendra l'écrivain qui racontera l'histoire de ce même enfant, c'est-à-dire ce texte que nous lisons: mise en abyme bien caractéristique des structures du Nouveau Roman.[16]

La parenté établie entre le Nouveau Roman et l'autobiographie de Sarraute à travers la mise en abyme est soulignée. Cependant, cette mise en abyme introduite par Sarraute semble loin d'être transparente. L'enfant qui écrit est bien le futur écrivain, mais les expériences d'écriture ne préfigurent pas le travail d'écriture exécuté par Sarraute adulte. La correspondance entre les images n'est pas exacte, l'enfant n'est pas une copie de l'adulte, mais fonctionne comme le négatif d'une photo où les contours sont les mêmes mais où tout apparaît comme un reflet dans le miroir.

Dans une interview de 1983, Sarraute parle de cette expérience d'écrire un roman pendant son enfance comme un comportement ordinaire où la petite fille imite la mère, qui était écrivain[17]. "La filiation n'est nulle part indiquée clairement, mais ce roman enfantin [celui de Natacha] semble bien appartenir au même monde que les contes pour enfants écrits par la mère", soutient Vercier[18]. Cela paraît une interprétation valable puisque la mère semble fière de sa fille voulant même qu'elle montre le roman au visiteur. De plus, la distanciation par rapport à la mère est liée à cet épisode dans la structure du récit. Le manque de succès du roman enfantin signale un échec du genre d'écriture admiré par la mère. Pour Hewitt, "the parents are […] intricate figures of particular conceptions of reality and writing that work their way through Sarraute's creative endeavors and theoretical positions"[19]. Vercier va plus loin en proposant que le roman enfantin était écrit en russe et que cet échec s'inscrit dans le processus qui conduit Sarraute "à devenir un écrivain français"[20]. Abandonner la mère voudrait alors dire abandonner le russe et l'écriture traditionnelle. Sarraute dit dans l'interview de 1983 que ce roman enfantin était plein de clichés trouvés dans les livres pour enfants. Le chapitre sur le roman ne fonctionne donc ni comme une simple présentation du début de l'écriture romanesque, ni comme une explication de l'entrée tardive dans l'écriture littéraire de Sarraute. C'est l'ébauche d'un manifeste poétique de ce qu'il est convenu d'appeler le nouveau roman[21]. Reçu de façon négative, le roman enfantin s'oppose clai-

rement aux écrits intégrés dans le travail scolaire, le deuxième type d'écriture rencontré dans *Enfance*.

L'écriture scolaire: La dictée

L'évocation de l'univers scolaire semble une partie quasi obligatoire du récit d'enfance, car quelle que soit l'expérience vécue à l'école, elle reste de première importance dans la vie de l'enfant. Dans la vie de Natacha, l'école est un havre de paix, un lieu de justice et de plaisir. "L'école entière assume une fonction tutélaire, maternelle, somme toute" constate Gosselin, qui voit dans *Enfance* un "extraordinaire témoignage en faveur de l'école de la République qui procure la sécurité et donne une armature à la petite fille exilée, en détresse, l'intègre à une 'patrie,' malgré ses origines de juive-russe"[22]. Contrairement à l'univers domestique, le monde de l'école est prévisible, compréhensible, régi par des règles fixes et connues par tous, bref, on y mène une vie réglementée et régulière. L'estime des adultes est fondée sur le travail fourni par l'enfant. "Des lois que tous doivent respecter me protègent. Tout ce qui m'arrive ici ne peut dépendre que de moi", constate la narratrice (168). Les sentiments sous-jacents de désapprobation ou d'indifférence qui circulent à la maison n'y existent pas. Natacha se sent "à l'abri des caprices, des fantaisies, des remuements obscurs, inquiétants" (168). Parmi tous les moments de plaisir associés à l'école, la dictée est choisie par la narratrice comme représentant digne de figurer dans le récit d'enfance:

> Les mots de la dictée semblent être des mots choisis pour leur beauté, leur pureté parfaite. Chacun se détache avec netteté, sa forme se dessine comme jamais celle d'aucun mot de mes livres… et puis avec aisance, avec une naturelle élégance il se rattache au mot qui le précède et à celui qui le suit… il faut faire attention de ne pas les abîmer… (167)

La dictée est comparée à un jeu où il s'agit de démêler les relations secrètes entre les mots, de reproduire exactement le visage connu de chacun d'entre eux[23]. Le moment le plus excitant du jeu se produit lorsque la maîtresse rend les copies corrigées, avec la note inscrite dessus: "Rien ne peut égaler la justesse de ce signe qu'elle va inscrire sous mon nom. Il est la justice même, il est l'équité. Lui seul fait apparaître cette trace d'approbation sur le visage de la maîtresse quand elle me regarde. Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit" (168). La conviction de trouver chez la maîtresse la justice fournit à Natacha un sentiment de liberté impossible au sein de la famille. La dernière phrase du passage cité est imprégnée de ce sentiment de justice, qui découle du jugement fondé sur la prestation et non sur des sentiments environnants. *Enfance* est le récit d'une enfance tumultueuse où l'école forme la stabilité et le terrain où Natacha est à même de trouver une certaine mesure d'indépendance, baignée dans le sentiment de la justice

dans un monde neutre ou même bienveillant.

L'affirmation "Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit" (168) s'avère également intéressante en tant que méta-commentaire sur l'écriture autobiographique et éveille la curiosité du lecteur. Comment interpréter dans le contexte autobiographique une telle affirmation? Deux pistes possibles se distinguent, l'une concernant le rapport entre l'autobiographie et la tradition, l'autre le lien entre l'écrivain et son œuvre. En suivant la première piste, on peut constater que la dictée représente la reproduction d'un texte, la reconnaissance des mots prononcés par la maîtresse. Par conséquent, être ce que l'on a écrit revient à ce moment-là à être une copie de quelque chose dicté par autrui. C'est justement ce que Sarraute Nouveau Romancier tente d'éviter, c'est le piège dans lequel elle tombe, enfant, quand elle se lance dans l'aventure romanesque armée de clichés et de lieux communs. En suivant l'autre piste, le commentaire peut être rattaché à une des grandes interrogations à propos de la littérature en général et l'autobiographie littéraire en particulier: la question de savoir quel est le rapport entre l'auteur, son œuvre et sa vie. Est-ce que l'autobiographie peut livrer la vérité, toute la vérité et rien que la vérité? Pour reprendre le raisonnement de Lejeune à propos du pacte référentiel de l'autobiographie, l'auteur ne peut prétendre qu'à représenter "la vérité telle qu'elle [lui] apparaît, dans la mesure où [il peut] la connaître [...] faisant la part des inévitables oublis, erreurs, déformations involontaires, etc. "[24]. Le commentaire de la narratrice sur la dictée peut aussi constituer un clin d'œil à Jean-Jacques Rousseau et le préambule à ses *Confessions* où il compte utiliser son livre au jugement dernier, comme une représentation fidèle de lui-même. Ce commentaire semble soulever la problématique de l'impossible représentation d'une vie à travers l'écriture, parallèlement à l'idée que l'autobiographe possède une position privilégiée pour se représenter et que le lecteur doit se concentrer sur le produit plus que sur le processus de sélection. Comme le dit Lejeune, "[l]'autobiographe nous raconte [...] ce qu'il est le seul à pouvoir nous dire"[25]. C'est une invitation au lecteur d'accepter l'image de lui-même que l'auteur a voulu livrer[26]. Comme le constate Lejeune à propos de l'autobiographie: "L'exactitude concerne l'*information*, la fidelité la *signification*"[27]. La biographie de l'auteur est mise de côté, ce qui importe est l'œuvre[28]. L'écriture autobiographique se trouve alors dans une position de déséquilibre idéologique. Est-ce une invitation à lire l'autobiographie comme une continuation de l'œuvre sarrautienne, c'est-à-dire comme un travail sur le tropisme où le terrain de son déploiement se trouve être celui de l'enfance de l'auteur?[29] Ou est-ce dire que l'autobiographie est une copie du récit d'enfance type, dictée par les convenances de l'histoire littéraire?[30]

L'écriture scolaire: Le devoir sur le premier chagrin

Le même questionnement sur l'inscription ou la distance par rapport à la tradition revient à propos d'un devoir portant sur le premier chagrin. Le chapitre qui lui est consacré s'insère dans la dernière moitié du livre, et débute par le sujet donné aux élèves: ”Vous raconterez votre premier chagrin. 'Mon premier chagrin' sera le titre de votre prochain devoir de français” (207). La section qui suit couvre une dizaine de pages et décrit tout le travail préparatoire de recherche et de mise en forme qui précède l'écriture. De premier abord, comment ne pas lire cela comme le récit d'une vocation littéraire? Selon Gosselin, il s'agit d'un ”paradoxal récit de vocation” [31]. D'après Vercier, ”[n]ous avons là comme le négatif du récit de vocation, puisque la rédaction parfaite que produit l'enfant est l'absolu contraire des livres qu'écrira Nathalie Sarraute” [32]. La discussion critique à propos de ce devoir sur le premier chagrin met l'accent sur trois aspects principaux concernant l'écriture: l'apprentissage des étapes dans le travail de l'écrivain, les rapports entre la fiction et l'autobiographie et la correspondance entre cet épisode et les théories sur l'écriture discutées ou mises en œuvre ailleurs par Sarraute. En effet, Toonder considère que ”[c]e récit d'initiation évoque les stades par lesquels doit passer la future écrivaine. Chaque étape enrichit les connaissances de l'apprenti, mais la plus importante est la conscience que l'auteur doit prendre de la distance à l'égard d'un récit qui est en même temps fortement lié à sa propre existence” [33]. D'après Gosselin, ”[l]a fiction glisse vers le conte de fée pour raconter ce récit de vocation qui par son apparence d'épreuve ressemble à un 'récit d'initiation', avec d'autres étapes, et d'abord celles de la dictée, puis de la rédaction où Natacha découvre les lois de la fiction et la nécessité de la distance”[34]. Gosselin ne distingue pas l'écriture du roman de Natacha de l'écriture scolaire et semble choisir de ne pas voir l'opposition entre l'apprentissage scolaire et l'écriture de Sarraute, qui ne découle pas directement de cette prétendue initiation, mais au contraire s'y oppose. Toonder, quant à elle, conteste la lecture de Gosselin lorsqu'elle écrit:

> [C]ette rédaction se place tout à fait hors de la vie de l'enfant, elle ne répond point aux exigences littéraires formulées plus tard par Sarraute et fonctionne donc comme contre-exemple et non pas comme un glissement de la fiction vers le conte de fées. L'épisode du 'premier chagrin' ne montre pas que l'autobiographie frôle de temps en temps la fiction mais au contraire qu'une rupture de l'équilibre doit être évitée.[35]

Constatons tout d'abord que le travail de l'écrivain esquissé par Sarraute dans cet épisode se divise en étapes distinctes.

Le premier pas pour Natacha est de trouver le chagrin qui lui permettra de traiter le mieux possible ce qu'elle voit comme ”un sujet en or” (207). La seconde voix narrative

s'interroge pour savoir si elle ne s'est pas tournée vers ses propres expériences afin de trouver son sujet, seulement pour recevoir un rejet catégorique de la part de la narratrice: "– De retrouver un de mes chagrins? Mais non, voyons, à quoi penses-tu? Un vrai chagrin à moi? vécu par moi pour de bon… et d'ailleurs, qu'est-ce que je pouvais appeler de ce nom? Et quel avait été le premier? Je n'avais aucune envie de me le demander…". Le refus d'une approche autobiographique et les louanges de la fiction, qui lui donne la sensation de "dignité", de "domination", de "puissance" et de "liberté", réveillent de nouveau l'interrogation sur la signification et le statut du projet autobiographique. Natacha cherche un "chagrin qui serait hors de [sa] propre vie, qu'[elle] pourrai[t] considérer en [s]'en tenant à bonne distance" (208). Elle se décrit clairement comme un auteur de fiction: "Je me tiens dans l'ombre, hors d'atteinte, je ne livre rien de ce qui n'est qu'à moi… mais je prépare pour les autres ce que je considère comme étant bon pour eux, je choisis ce qu'ils aiment, ce qu'ils peuvent attendre, un de ces chagrins qui leur conviennent…" (208–209). Besser avance l'idée que "[f]iction is the armor the writer slips on as protection from the brutal gaze of the world"[36]. Une question se pose: faut-il lire dans ce programme anti-autobiographique un parallèle à l'autobiographie que nous sommes en train de lire? Patterson semble l'interpréter ainsi quand elle affirme à propos de ce devoir que "Sarraute prefers to hide behind the power of the words she puts together, a shadowy figure her public never gets to know "[37]. Patterson ne semble pas faire de distinction entre le récit d'*Enfance* et la rédaction scolaire, en arrivant à cette conclusion.

Sarraute semble dans un sens décrire l'attitude de l'auteur de "best-sellers" qui a trouvé une recette à succès et qui l'utilise sans discrétion. C'est une écriture faite pour satisfaire au besoin des lecteurs de se reconnaître dans leur monde d'évasion, qui doit toujours être construit sur le même modèle. Hewitt reconnaît dans ce procédé les problèmes de certaines femmes écrivains: "The young Nathalie also embodies Simone de Beauvoir's description of the female writer who seeks to please rather than to surprise or shock"[38]. Ainsi, il faut à tout prix trouver un "modèle de vrai premier chagrin de vrai enfant… la mort de mon petit chien… quoi de plus imbibé de pureté enfantine, d'innocence" (209). Contrairement à ses propres souvenirs, le chagrin inventé appartient à une réalité acceptable et accessible. C'est une réalité où la douleur est provoquée par la perte d'un être aimé, par l'accident qui tue le petit chien adoré. Dans cette réalité, tout est transparent et facile à comprendre. La perte est réelle et définitive, explicable et expliquée. Cela semble tout le contraire du monde de Natacha où l'éloignement progressif de la mère (qui finira par laisser définitivement sa fille chez le père de cette dernière) est ressenti comme une perte, mais pire puisqu'elle n'est pas nécessaire. Une mère qui perd l'intérêt pour sa fille n'est pas un sujet approprié pour une rédaction scolaire, un chien innocent est un motif idéal. "– Ce sujet a fait venir, comme je m'y attendais, plein

d'images, encore succinctes et floues, de brèves esquisses… mais qui promettaient en se développant de devenir de vraies beautés…" (209). Le rejet du matériau autobiographique se laisse deviner derrière cet hymne à la beauté. La beauté prime sur la vérité, ou c'est dans le beau que la vérité se trouve. C'est une référence à la vérité artistique et esthétique visée par l'autobiographe, moins préoccupé par l'exactitude factuelle du souvenir, que par la tentative de rendre une sensation ou un sentiment justement[39].

En même temps, dans la description de ces images apparues pour la rédaction, comment distinguer leur nature flottante des souvenirs et des images tremblants du récit d'*Enfance?* L'arrivée des mots ressemble au mouvement des tropismes. L'écriture de l'enfant oscille entre un rapport de parenté et un rapport ennemi à l'écriture de Sarraute. "J'ai peur de ne pas partir du bon pied, de ne pas bien prendre mon élan", explique la narratrice à propos de ce devoir. La fragilité de la création est soulignée, l'attention faite aux mots mise au premier plan[40]. L'utilisation de la personnification des mots et le soin avec lequel ils sont choisis montrent une continuité entre l'écriture romanesque de Natacha et cette rédaction scolaire. Cette recherche dans le vocabulaire s'oppose à la vocation de l'écrivain Sarraute d'utiliser les mots de tous les jours, mais l'attention faite aux mots est la même.

Une grande sensibilité poétique est mise au jour quand on apprend que l'automne est choisi pour le devoir sur le premier chagrin à cause des mots qui décrivent le "'bruissement sec' des feuilles d'automne" (211). Natacha, comme le poète, attend l'inspiration, la venue des mots justes pour finir son récit[41]. Lorsqu'ils viennent, ces mots, et qu'ils se rangent dans une phrase, "il faut seulement s'efforcer de la conserver telle qu'elle est, ne pas en perdre un mot jusqu'au moment où je l'écrirai sur ma copie déjà mise au net, en allant à la ligne pour bien la faire ressortir dans toute sa beauté, en la faisant suivre du point final" (213). Natacha n'est pas une écolière ordinaire qui écrit un devoir, elle semble être un écrivain accompli, un poète avec sa muse fidèle, mais sensible. Bien sûr, cette image idéalisée ne correspond pas forcément au mode de travail de Sarraute. Toonder semble mélanger les différents niveaux quand elle affirme que chez l'enfant "[c]ette préoccupation de la justesse des mots est le résultat de la lente évolution vers le métier d'écrivain […] Ce n'est qu'après cet épisode que l'enfant entre dans ce stade d'apprentissage"[42]. Le problème avec l'interprétation de Toonder est qu'elle confond ce devoir avec une version latine déchirée par Natacha, et par conséquent l'ordre selon lequel les expériences arrivent. La version latine est déchirée parce que la lycéenne ne supporte pas de ne pas être première de la classe. Sur la rédaction du premier chagrin rien n'est dit sur la note ou la place accordée et elle n'est pas déchirée[43]. Toonder établit également un rapport avec le premier souvenir évoqué où une gouvernante allemande interdit à la petite Natacha de déchirer avec une paire de ciseaux le tissu couvrant le dossier d'un canapé[44]. A cause de cette erreur de lecture confondant la

rédaction sur le premier chagrin et la version latine, il est malaisé de déterminer la validité de la remarque suivante de Toonder: "Ces deux déchirements, celui du canapé et celui de la rédaction, présentent des commentaires implicites sur l'écriture et expriment ainsi la conception poétique de l'écrivaine"[45]. L'interprétation de l'image du canapé semble valable. Dans la scène où la petite Natacha s'insurge contre la défense de déchirer le canapé avec des ciseaux, prononcée en allemand par la gouvernante, ce geste est en effet mis au compte d'un désir de voir ce qu'il y a dedans, de voir s'épandre cette matière grise et mal définie sous le tissu qui protège l'intérieur du canapé. Cela reviendrait à dire que le geste autobiographique est associé à un tabou, et que les souvenirs se présentent comme un ensemble diffus. En revanche, la lecture de la version latine ne fonctionne pas dans le contexte d'une poétique implicite, mais introduit plutôt l'idée de l'enfant unique, qui ne peut accepter que la première place.

L'image de l'enfant-auteur est aussi associée à la satisfaction du créateur: "– Jamais au cours de toute ta vie aucun des textes que tu as écrits ne t'a donné un pareil sentiment de satisfaction, de bien-être..." (213). Mettre cette affirmation, prononcée par le double de la narratrice au sein du dialogue dans lequel ils sont engagés tout au long du récit, en face de l'impressionnante production littéraire de l'écrivain Sarraute crée une sensation étrange. Faut-il conclure que même le livre dans lequel cette constatation surgit est écrit avec moins de plaisir que la rédaction du premier chagrin? Que dire, à ce moment-là, de la notion de satisfaction associée à la création? Est-ce une idée rejetée par Sarraute, qui, en tant qu'auteur recherche autre chose que la satisfaction?[46] Ou est-ce encore le produit même qui fait naître la satisfaction, c'est-à-dire cette rédaction scolaire, qui pose problème? Tout cela se complique davantage lors de la mention d'un autre texte auquel le même degré de satisfaction est assigné.

L'écriture scolaire: Le devoir sur les jouets

Comme dans le cas du devoir sur le premier chagrin, le devoir sur les jouets provoque chez la narratrice un grand plaisir au moment de la composition:

> – Un sujet de devoir de français en troisième au lycée. Cette impression d'accomplissement, là aussi, quand me venaient des mots délicieux, porteurs 'd'effluves du passé, d'une odeur de moisissure qui m'était montée au visage lorsque seule dans le grenier de la vieille maison j'avais soulevé le lourd couvercle du coffre où gisaient pêle-mêle des jouets abandonnés, délabrés... un flot de souvenirs charmants...' j'écoutais enchantée chantonner sourdement dans mes phrases 'une mélancolie retenue, une émouvante nostalgie...' (213–14)

Encore plus que la rédaction du premier chagrin, ce devoir s'apparente de manière explicite à l'écriture autobiographique en général, et les souvenirs d'enfance en particulier. Non seulement le sujet est traité de manière rétrospective, mais le fonctionnement de la mémoire, stimulée par la découverte des jouets, est décrit à partir de prémisses similaires, où l'allusion à Proust semble évidente. La manière dont le surgissement des souvenirs est décrit est similaire à l'écriture de Sarraute, même si le contenu des souvenirs peut rarement être caractérisé de ”charmant”. L'odeur de moisissure rappelle la description que Sarraute fait elle-même des vieux livres, d'un exemplaire de *Rocambole* trouvé dans une vieille commode. L'apparition des jouets acquiert un intérêt tout à fait particulier à la lumière des idées exprimées par Coe, qui affirme que peu de jouets marquent les récits d'enfance[47]. De plus, le seul jouet vraiment important pour la petite Natacha, le nounours Michka, ne se trouve conservé dans aucun coffre, puisqu'il disparaît, déchiré par Lili (la demi-sœur de Natacha), jeté par la bonne. De nouveau, les souvenirs présentés dans *Enfance*, qui auraient pu servir d'inspiration à la rédaction scolaire, puisqu'ils ressortent de la vie de Natacha, ne sont pas considérés convenables pour autrui. Dans un sens, la présence d'un coffre rempli de jouets semble incompatible avec la Natacha d'*Enfance*. Pour le souvenir des jouets, il faut trouver le bon ton de ”mélancolie” et de ”nostalgie”, deux attitudes violemment combattues dans le dialogue entre les deux voix narratives d'*Enfance*.

Cet idéal vient des auteurs admirés par la jeune Natacha, qui font figure de modèles littéraires, à qui elle cherche à ressembler. ”– Et cette ressemblance m'apportait une certitude, une sécurité…”, conclut la narratrice. La perfection pour Natacha est un produit ”tout lisse et net et rond”, elle avait ”besoin de cette netteté, de cette rondeur lisse, il [lui] fallait que rien ne dépasse”, elle aimait ”ce qui était fixe, cernable, immuable” (214). Le devoir sur le premier chagrin est ”arrondi et fixe à souhait, pas la moindre aspérité, aucun mouvement brusque, déroutant… rien qu'un balancement léger et régulier, un doux chantonnement…” (215). N'est-ce pas une description de tout ce que Sarraute en tant qu'auteur cherche à tout prix à éviter ? Dans une description contrastive de la géométrie plane et la géométrie de l'espace, de la chimie inorganique et organique, on lit la différence entre l'écriture traditionnelle et la recherche littéraire de Sarraute. A propos du premier élément de chacune de ces paires, il n'y a: ”aucun risque de voir quoi que ce soit se mettre à fluctuer, devenir instable, incertain”. En revanche, en abordant leur contraire il s'agit de régions ”mouvantes, inquiétantes” (215). Les verbes, à la forme négative, et les adjectifs des deux camps s'appliquent à merveille à ce que Sarraute appelle les tropismes, et qu'elle semble décrire à propos de l'écriture de Dostoïevski. Elle explique que son écriture tente de faire voir ”ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent, et dont le jeu in-

cessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie"[48].

L'idée de lire *Enfance* comme un récit de vocation paraît de plus en plus inconcevable[49]. Le texte fonctionne plutôt comme un mode d'emploi contraire pour l'écrivain futur. Sarraute le dit d'ailleurs à propos de sa rédaction: "Je n'ai fait qu'un très bon devoir", ainsi qu'en parlant des moments où elle montre ses devoirs à son père: "Jamais n'est même de loin suggérée, jamais ne vient nous frôler l'idée de 'dons d'écrivains'... rien n'est aussi éloigné [...] L'idée ne me vient jamais de devenir un écrivain [...] Non, ce que j'aimerais, c'est d'être institutrice" (216). Sarraute parle dans l'interview d'Adolfsson de l'écriture scolaire comme d'une réussite qui lui donnait beaucoup de confiance en elle, ce qui lui manquait à propos de son écriture littéraire plus tard. A propos de son écriture scolaire et universitaire, elle affirme cependant: "Cela m'a pris des années de m'éloigner de cette langue d'écriture figée, conventionnelle"[50].

Conclusion

Que l'écriture de l'enfant soit couronnée de succès ou non, qu'il s'agisse du roman ou des devoirs scolaires, Sarraute marque une distance et semble refuser de voir *Enfance* comme un récit de vocation littéraire. Sarraute auteur fait exactement ce que la jeune Natacha évite; elle dépasse les limites, elle vagabonde, elle cherche on ne sait quoi. Or, le rapport aux mots semble reposer sur la même sensibilité, mise en œuvre de deux manières contraires, d'une part chez l'enfant, d'autre part chez l'adulte. *Enfance* ne montre pas directement comment Sarraute est venue à l'écriture. C'est plutôt une allégorie sur l'éloignement vis-à-vis du roman traditionnel entrepris par les Nouveaux Romanciers et Sarraute, ainsi qu'une réflexion à tout moment recommencée sur la signification et le fonctionnement de l'écriture autobiographique. *Enfance* soulève un certain nombre de questions concernant l'autobiographie et lance dans un sens un défi à la tradition. Si l'on admet que les différentes mises en scène de l'enfant qui écrit peuvent être lues comme des réflexions sur l'écriture autobiographique, on peut constater qu'une des questions fondamentales posées par Sarraute concerne l'authenticité des souvenirs et l'horizon d'attente des lecteurs d'autobiographies. Au lieu d'affirmer avec fermeté que sa mémoire est infaillible ou qu'elle vise un exposé exhaustif de ses souvenirs d'enfance, Sarraute problématise grâce à ces remarques les exigences traditionnellement posées sur le genre et montre qu'elle n'est pas dupe. Si elle s'engage dans un projet d'écriture autobiographique ce n'est pas pour tomber dans le même piège que l'enfant qu'elle fût. En même temps, elle demande aussi à son lecteur de rester avec elle à l'affût pour ne pas se laisser emporter par le plaisir de la nostalgie de l'enfance heureuse. Sarraute demeure fidèle aux idées du Nouveau Roman, met en avant sa poétique et place son auto-

biographie sous le signe des tropismes. Ni simple récit de vocation littéraire, ni entièrement un ensemble de contre-indications, l'autobiographie de Sarraute mime ces mouvements sous-jacents des tropismes qui empêchent de trancher, de ranger le texte dans une catégorie stable. Tentons, avec Sarraute, de perpétuer l'ère du soupçon.

NOTES

1 Le phénomène qui donne le titre à cette première œuvre est défini par Besser comme "the myriad subconscious and rapidly-shifting reactions to external stimuli which Sarraute has dubbed 'tropisms' by analogy with the instinctive movements of primitive organisms in response to heat or light". (Gretchen Besser, "Sarraute on Childhood – Her Own.", *French Literature Series*, 12, 1985, p. 154–61, ici: p. 155.) Sarraute parle de "ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanéscents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent, et dont le jeu incessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie". (Nathalie Sarraute, "De Dostoïevski à Kafka", *L'ère du soupçon*, Paris, 1956, p. 33.) L'exploration des formes littéraires aptes à représenter ou transmettre ces mouvements est ce qui distingue l'œuvre de Sarraute des autres Nouveaux Romanciers.

2 Pour les points précis sur lesquels les Nouveaux Romanciers critiquent le roman traditionnel, voir par exemple Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, 1961, ainsi que Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, 1956.

3 Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, 1983. Tout renvoi est fait à la collection "Folio" et sera donné entre parenthèses dans le texte.

4 Pour une analyse des textes autobiographiques de quelques Nouveaux Romanciers par rapport à l'autobiographie traditionnelle, voir Michael Sheringham, "*Ego redux*? Strategies in New French Autobiography", *Dalhousie French Studies* 17 (Fall-Winter 1989), p. 27–35.

5 Besser 1985, p. 155.

6 Monique Gosselin, "*Enfance* de Nathalie Sarraute: les mots de la mère.", *Revue des sciences humaines*, 96. 222, 1991, p. 121–42, ici: p. 122. Besser se demande d'abord "How else are we to interpret [...] *Enfance* [...] other than as a complete departure from her previous work? ", mais finit par dire que la méthode des tropismes n'est pas abandonnée. (Besser 1985, p. 154.) Lejeune, en revanche, semble considérer que Sarraute a quitté le domaine des tropismes. Philippe Lejeune, "Paroles d'enfance ", *Revue des Sciences humaines*, 93.217, 1999, p. 23–28, ici: p. 27.

7 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975.

8 Robbe-Grillet 1961, p. 27.

9 Lejeune 1975, p. 14.

10 Un des exemples les plus célèbres étant bien évidemment *Les Mots* de Jean-Paul Sartre qui date de 1964. Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, 1964.

11 Besser 1985, p. 159.

12 Bruno Vercier, "(Nouveau) Roman et Autobiographie: *Enfance* de Nathalie Sarraute.", *French Literature Series*, 12, 1985, p. 162–70, ici: p. 166.

13 Gisele Kapuscinski, "L'écriture autobiographique de Nathalie Sarraute dans *Enfance*", *Simone de Beauvoir Studies*, 12, 1995, p. 45–51, ici: p. 49.

14 Sarraute dit sur les personnages de Proust qu'ils "prennent déjà le chemin de ce vaste musée Grévin où sont relégués, tôt ou tard, les 'types' littéraires". (Sarraute 1956, p. 44. Voir aussi p. 59–79.)

15 Vercier 1985, p. 168.

16 Vercier 1985, p. 165.

17 L'interview est faite par Eva Adolfsson, Göran Wirén et Agneta Pleijel. Mes commentaires sont basés sur quelques citations tirées de cette interview, traduites en suédois. Voir Eva Adolfsson, "Nathalie Sarraute och upproret mot ord-ordningarna", *I gränsland. Essäer om kvinnliga författarskap*, Stockholm 1991. L'original français de l'enregistrement n'est pas accessible, et la traduction en français est donc la mienne, non les mots exacts prononcés par Sarraute.

18 Vercier 1985, p. 166–67.

19 Leah D. Hewitt, *Autobiographical Tightropes*, Lincoln 1990, p. 85.

20 Vercier 1985, p. 167.

21 Vercier conclut son article en disant: "S'inscrivant sans heurt dans une tradition autobiographique qu'elle ne conteste que pour mieux l'assimiler et la prolonger, Nathalie Sarraute prouve, s'il en était encore besoin, que le Nouveau Roman, bien loin d'être cette rupture totale avec la littérature antérieure, ou, pire encore, la fin de la littérature, a contribué à sa manière au renouvellement de celle-ci. Ce que le Nouveau Roman apporte à l'autobiographie, c'est un degré supplémentaire dans la conscience critique des moyens mis en œuvre, c'est l'exigence d'une recherche qui refuse de suivre les chemins trop fréquentés. La réussite du livre de Nathalie Sarraute prouve aussi que cette lucidité ne constitue pas un obstacle, bien au contraire, à la recréation sensible de l'univers si délicat de l'enfance." (Vercier 1985, p. 169.)

22 Gosselin 1991, p. 138–139.

23 Voir aussi Kapuscinski, qui étudie de près l'importance des souvenirs-paroles et des mots: "Les mots jouent ainsi un rôle psychologique parallèlement à leur fonction de repères sonores de la mémoire. Ils sont pour Natacha de véritables amis qui lui apportent la confiance en elle dont elle a besoin, la mettent à l'abri des caprices de la vie quotidienne." (Kapuscinski 1995, p. 50.)

24 Lejeune 1975, p. 36.

25 Lejeune 1975, p. 37.

26 Voir Georges Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie", *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Ed.Gunther Reichenkron & Erich Haase, Berlin 1956.

27 Lejeune 1975, p. 37.

28 Watson analyse la notion de consubstantialité chez Montaigne, qu'elle considère revendi-

quée et subvertie en même temps. Voir Julia Watson, "Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography.", *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Ed. Robert Folkenflik, Stanford 1993, p. 63––64. Sarraute semble faire un clin d'œil à cette idée de relation réciproque de formation entre auteur et livre.

29 Besser constate: "As she has done in all of her writing Sarraute extracts from isolated experiences the tropistic responses that each of them provokes. The difference is that in this case, the catalyst and receptor of tropisms is herself." (Besser 1985, p. 157.)

30 Voir Lejeune 1999.

31 Gosselin 1991, p. 122.

32 Vercier 1985, p. 167.

33 Jeanette M.L. den Toonder, *"Qui est-je?" L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Bern 1999, p. 94.

34 Gosselin 1991, p. 138.

35 Toonder 1999, p. 94.

36 Besser 1985, p. 156.

37 Yolande Patterson, "Childhood Memories: Nathalie Sarraute's *Enfance* and Simone de Beauvoir's *Mémoires d'une jeune fille rangée*", *Simone de Beauvoir Studies*, 4, 1987, p. 151–57, ici: p. 157.

38 Hewitt 1990, p. 86.

39 Voir Gusdorf 1956.

40 Sarraute 1983, p. 210–211.

41 Besser établit un parallèle entre Sarraute et Ricardou, qui affirme que la vocation d'écrivain ne vient pas d'un besoin d'exprimer des idées, mais d'un rapport privilégié aux mots. (Besser 1985, p. 159.) Besser cite également Sarraute qui souligne l'amour de l'artiste pour la matière qu'il travaille. (Nathalie Sarraute, "Colloque de Cerisy (Juillet 1971)", *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, ed. Jean Ricardou et François van Rossum-Guyon, Paris 1972, II, p. 57–58. Besser 1985, p. 160.)

42 Toonder 1999, p. 77.

43 Sarraute 1983, p. 217.

44 Sarraute 1983, p. 10–13.

45 Toonder 1999, p. 77.

46 Voir Patterson 1987, p. 156: "Asked in a recent interview in *Le Journal Français d'Amérique* if any of her works had given her particular pleasure, she answered, 'Non… J'essaie plutôt de les oublier après les avoir terminées. J'ai toujours eu beaucoup de difficulté à écrire et cela me donne énormément de travail.'" (S. Giraud, "Nathalie Sarraute: gardienne du langage, exploratrice du subconscient," *Journal français d'Amérique*, 31 janvier–13 février 1986.)

47 Richard N. Coe, *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven & London, 1984, p. 208–209.

48 Sarraute 1956, p. 33.

49 Voir Vercier: "*Enfance* ne pouvait pas raconter la naissance d'une vocation par un simple rapport de causalité directe; le concept de gloire du grand écrivain qui fonde *Les Mots*, ou

le rapport poétique aux jeux de langage qui lance *La Règle du jeu*, lui paraissent suspects parce que trop évidents ". (Vercier 1985, p. 168.)

50 Adolfsson 1991, p. 280.

ABSTRACT

"The Writing of Childhood and the Childhood of Writing: Nathalie Sarraute and Autobiography"

This article deals with the autobiographical childhood narrative *Enfance* (1983) written by Nathalie Sarraute (1900–1999). More specifically, it attempts to analyze the two directions Sarraute criticism took when assessing this particular work in relation to the reading of it as the story of becoming a writer. On the one hand, the narrative was seen as the beginning of something new in Sarraute's writing, on the other as a sophisticated continuation of her exploration of tropisms. Some critics contend that the writing performed by the childhood "I" of the narrative should be seen as the first steps towards becoming a writer, while others aim to show how the child's experiences of writing function as counter examples of how to write according to Sarraute, and thus could not be seen as representing a vocational story. The aim of this article is to show that Sarraute's childhood narrative is the story of un-learning how to write traditionally and an intricate reflection on the function and conception of autobiographical writing.